

APhEx 6, 2012 (ed. Vera Tripodi)
Ricevuto il: 21/02/2012
Accettato il: 04/06/2012
Redattore: Valeria Giardino

APhEx
PORTALE ITALIANO DI FILOSOFIA ANALITICA
GIORNALE DI **FILOSOFIA**
NETWORK
N° 6 GIUGNO 2012

P R O F I L I

ARTHUR C. DANTO

di Tiziana Andina

ABSTRACT - Arthur C. Danto (1924) è un filosofo statunitense la cui vasta produzione investe ambiti quali la filosofia (analitica) della storia, l'epistemologia, la filosofia dell'azione e la filosofia dell'arte. A questo versante d'indagine va aggiunto quello dell'interesse per autori e problemi di taglio più continentale, espresso nelle monografie dedicate a Friedrich Nietzsche e a Jean-Paul Sartre e nella riflessione sulla filosofia dell'arte hegeliana. All'attività di filosofo Danto ha unito, per oltre vent'anni, quella di critico d'arte: una lunghissima collaborazione con "The Nation" e, recentemente, con il Corriere della Sera, numerose monografie dedicate ad alcuni degli artisti più influenti del ventunesimo secolo lo hanno reso uno dei critici d'arte di riferimento nel panorama artistico internazionale, oltre che una delle voci più influenti del panorama filosofico contemporaneo.

1. CENNI BIOGRAFICI
2. IL SISTEMA
3. CONOSCENZA E RAPPRESENTAZIONE
4. AZIONE
5. FILOSOFIA DELL'ARTE
6. BIBLIOGRAFIA
 - 6.1. OPERE PRINCIPALI DI ARTHUR DANTO
 - 6.2. ALTRE OPERE DI ARTHUR DANTO CITATE
 - 6.3. OPERE SU ARTHUR DANTO
 - 6.4. ALTRE OPERE CITATE

1. CENNI BIOGRAFICI

Arthur C. Danto nasce il primo gennaio 1924 ad Ann Arbor, nel Michigan (Stati Uniti d'America). Cresciuto a Detroit, si forma nelle discipline umanistiche e storiche alla Wayne State University. Dopo aver conseguito il dottorato di ricerca alla Columbia University di New York, decide di abbandonare la carriera d'artista, nella quale pure andava riscuotendo un qualche successo, per dedicarsi completamente alla filosofia. Dal 1949 al 1950 trascorre un anno a Parigi studiando sotto la guida di Maurice Merleau-Ponty; nel 1951 ritorna alla Columbia University dove insegnerà tutta la vita e dove attualmente è Johnsonian Professor Emeritus of Philosophy. La carriera di critico d'arte inizia nel 1984 con la collaborazione con *The Nation*, uno dei magazine *liberal* più influenti degli Stati Uniti, e prosegue sino al 2009; dal 2012 collabora con il *Corriere della Sera*.

Editor del *Journal of Philosophy* e di *Artforum*, la sua opera è stata insignita di numerosi riconoscimenti: il “Lionel Trilling Book Prize” conseguito nel 1982 per *Transfiguration of the Commonplace*, il “National Book Critics Circle Prize” conseguito nel 1990 per *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*, e il “Prix Philosophie” (2003), vinto per *Madonna of the Future*. Per la critica d'arte ricordiamo: l’ “Hanover Manufacturers/Art World prize” (1984) e il “George S. Polk Award for Criticism” (1985). Ha ricevuto lauree honoris causa da università di tutto il mondo.

2. IL SISTEMA

A voler indicare un punto di raccordo e di sintesi tra la filosofia analitica e quella continentale, il lavoro di Arthur C. Danto è certamente uno degli esempi migliori.

Filosofo cresciuto e formato nell'ambito della tradizione analitica che non ha mai abbandonato né rinnegato, per quanto non siano mancate le note polemiche mosse soprattutto a una certa estetica analitica, Danto si è mostrato sin da subito molto sensibile a questioni filosofiche centrali per la tradizione continentale. Le monografie dedicate a Nietzsche e a Sartre sono il segno migliore della consonanza con la sensibilità continentale: *Nietzsche as Philosopher*, il libro che segna una svolta nella considerazione riservata dal pensiero analitico anglo-americano alla filosofia nietzschiana è del 1965, mentre la monografia dedicata alla figura e alla filosofia di Jean-Paul Sartre è del 1975. Il libro nietzschiano, in particolare, segna una novità assoluta: è proprio a partire dalla monografia dantiana che la filosofia analitica apre un confronto diretto e franco con il pensiero nietzschiano¹. Danto ritiene che tanto Nietzsche quanto la filosofia analitica abbiano sviluppato una critica serrata alla metafisica, segnando su questo preciso punto una consonanza molto forte. Dunque, non solo si può leggere Nietzsche, ma si possono e si debbono leggere e discutere le tesi nietzschiane in tema di epistemologia, di morale e di filosofia dell'arte perché quelle tesi dicono cose estremamente interessanti anche per un filosofo analitico. Più precisamente, Danto considera l'epistemologia nietzschiana come un esempio peculiare di epistemologia esternista, in una delle cui varianti s'impegnerà Danto stesso (1989). Tuttavia, la monografia nietzschiana, per quanto importante, rimane ai margini del sistema che si struttura principalmente intorno a temi e a interessi epistemologici e ontologici per rispondere a due domande fondamentali: "che cos'è la conoscenza?" e "che cosa sono le azioni?", che significa anche "come conosciamo?" e "come agiamo?".

¹ Cfr. Andina 1999 per un approfondimento complessivo della questione.

A queste due importanti famiglie di interrogativi Danto dedica tre opere fondamentali: *Analytical Philosophy of History* (1965), *Analytical Philosophy of Knowledge* (1968) e *Analytical Philosophy of Action* (1973), che troveranno una sintesi matura in *Connection to the World* (1989).

È proprio fondandosi su questi nuclei teorici che Danto elaborerà molto lentamente, a partire dal 1964 con la pubblicazione di *The Artworld*, la sua filosofia dell'arte, ovvero quella parte di sistema che lo ha reso noto internazionalmente. A *The Artworld* seguono, sin dagli anni Ottanta del secolo scorso, le opere che formano il nucleo della teoria dell'arte: *The Transfiguration of the Commonplace* (1981), *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (1986), *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective* (1992), *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History* (1997) e *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art* (2003).

Il lavoro che Danto svolge in veste di critico d'arte e che diviene progressivamente più intenso negli ultimi quindici anni costituisce una sorta di banco di prova dell'applicazione per così dire "sul campo" della sua filosofia dell'arte: vanno in questa direzione, oltre ai numerosissimi cataloghi dedicati ad artisti contemporanei, opere come *The Madonna of the Future* (2000) e *Unnatural Wonders: Essays from the Gap Between Art and Life* (2005).

Veniamo ora al nocciolo del sistema che illustreremo, almeno sommariamente, nelle prossime pagine. Il problema teorico che muove Danto investe la definizione dei rapporti che legano l'uomo al mondo. Si tratta in primo luogo di individuare le dinamiche dei nostri modi di conoscere la realtà, questione che richiede di comprendere che cosa significa conoscere, poi di venire in chiaro del concetto di azione, approntando

un catalogo delle azioni e determinando che cosa significa agire. Infine si tratta di comprendere le dinamiche e la specificità della realtà storica.

L'idea di Danto è che gli esseri umani sono legati al mondo attraverso le rappresentazioni che fanno di esso, giacché sono fondamentalmente “enti rappresentanti”, in altre parole esseri che costruiscono e veicolano rappresentazioni (nel linguaggio dantiano, sono veicoli semantici, ovvero veicoli delle rappresentazioni). Siamo dunque in primo luogo corpi, sostanze estese, in cui sono iscritti quei significati per mezzo dei quali rappresentiamo la realtà. Siamo esseri razionali che agiscono affinché il mondo si “allinei”, quando è il caso e quando le nostre azioni riescono a essere particolarmente efficaci, alle rappresentazioni che ne facciamo. Danto riassume questo nucleo concettuale utilizzando appunto l'idea di “veicolo semantico” che troverà, nel prosieguo del suo lavoro, diverse applicazioni.

Gli uomini detengono una caratteristica singolare: non solamente incorporano rappresentazioni, ma pure le creano; in altre parole ne sono gli artefici. Esistono però anche altri veicoli semantici. Si tratta di oggetti particolari e un po' misteriosi, che già avevano incuriosito e mosso la sensibilità filosofica di Platone quando, nel libro decimo della *Repubblica*, si domandava che tipi di cose fossero le opere d'arte. Platone notava come la loro particolarità stesse nel fatto di imitare cose pur non essendo quelle cose; inoltre a esse va ascritta la straordinaria possibilità di influenzare i nostri stati d'animo e soprattutto di muoverci all'azione. In effetti, le opere d'arte paiono imitare una gran quantità di cose – oggetti ordinari, azioni, sentimenti – pur non essendo nulla di quanto imitano: Omero non è mai stato un generale, ma al più un cantore cieco, e il suo Ulisse non è mai stato un uomo che ha ingannato Ciclopi. Picasso, per sua fortuna, non è stato

l'artefice del massacro di Guernica ma "solo" l'autore dell'opera, che è tutt'altra cosa, Euripide non ha mai indotto nessuna madre a sterminare i propri figli e Medea non è mai esistita. Queste cose straordinarie, come i loro autori del resto, non cessano d'incuriosirci. Per quale motivo questo accade? L'idea di Danto è che Platone, bandendo gli artisti dallo stato ideale, abbia mescolato un po' le carte perché di fatto nasconde le ragioni che lo spinsero in quella direzione. Per questo Danto s'incarica di esplicitare l'idea che Platone avrebbe occultato: l'arte, diversamente da quanto riesca a fare la filosofia, opera servendosi delle emozioni (Danto 2003); questo le consente, in taluni casi, di indirizzare più efficacemente le azioni umane. Proprio per siffatta ragione, che è fondamentalmente di natura politica e che attiene al governo della collettività, Platone sceglie di bandire opere e artisti dallo stato ideale.

Considerando dunque, come aveva intuito Platone, che le opere sono oggetti tanto potenti, abbiamo un altro motivo per cercare di venire a capo della domanda platonica. A ciò va aggiunto il fatto che il Novecento ci ha messo del suo (Danto, 1964 e 1981), producendo un'arte spesso eccentrica rispetto ai canoni vasariani (Tatarkiewick, 1975; Andina 2012). In questa situazione va da sé come la filosofia non possa esimersi dall'affrontare la questione e sia chiamata a impegnarsi nuovamente. "Che cos'è, dunque, un'opera d'arte?".

3. CONOSCENZA E RAPPRESENTAZIONE

All'origine del pensiero filosofico – tanto della tradizione che è nata nell'antica Grecia, quanto di quella che si è sviluppata in India – Danto pone un elemento molto preciso: la necessità di distinguere realtà e apparenza (Danto 1989). Come facciamo a essere certi

che la realtà, nella quale c'Impegniamo quotidianamente, non sia per esempio una sorta di controparte onirica della nostra vita? Come facciamo a esser certi di cose anche molto semplici: per esempio del fatto che abbiamo due mani e due braccia, del fatto che quello che vediamo tutte le mattine dalla finestra di casa nostra è il sole, oppure del fatto che la casa in cui abito non scomparirà appena le volto le spalle per andare al lavoro?

Notoriamente lo scetticismo è per un verso il grande alleato dei filosofi, ma è anche la loro tentazione più grande; se decidiamo di percorrerlo sino in fondo può portare il pensiero a un punto di non ritorno, come bene aveva sperimentato Descartes (1641) che dello scetticismo è stato uno dei critici più acuti. Sicché la filosofia per Danto richiede un forte impegno in una direzione epistemologica, e tuttavia è parimenti necessario che i filosofi siano consapevoli che se da lì – cioè dall'epistemologia – debbono partire, lì non si possono fermare. La teoria della conoscenza è infatti la parte propria di un sistema complessivo che mira a elaborare una spiegazione dell'uomo e del suo posto nel mondo. Va da sé che, date le premesse, la filosofia per Danto non può che essere sistematica.

Suddivide perciò le teorie che si occupano di determinare i modi della conoscenza umana secondo due grandi direttive: le teorie che articolano strutture fondamentalmente triadiche – paradigmaticamente esemplificate dalle filosofie di Platone, di Descartes e di Wittgenstein – e quelle che articolano strutture diadiche, esemplificate dall'idealismo berkeleyano e dal realismo diretto (Danto 1989). Il primo gruppo di teorie suppone che, oltre al soggetto e al mondo esterno, esistano delle entità di mediazione che possono configurarsi nei modi più diversi: le idee per Platone, oppure il linguaggio per Wittgenstein. Soggetto, mondo esterno e idee sono legati da tre relazioni: tra il soggetto

e l'idea, tra l'idea e il mondo esterno e, infine, tra il soggetto e l'oggetto. Poiché in questo quadro gli oggetti sono quelle entità esterne al soggetto e presenti nel mondo, possiamo concludere che fra i soggetti e il mondo si frappongono le idee o, anche, che l'accesso al mondo è mediato dalle idee. Questo tipo di struttura epistemologica è un esempio di rappresentazionalismo. Ora, il punto per così dire sensibile è nella relazione tra idee e mondo esterno. Come facciamo a essere certi del fatto che esista un rapporto di causazione tra il mondo esterno e le idee? Come facciamo cioè a sapere che le idee corrispondono (e sono causate da) agli oggetti del mondo esterno? Descartes si appella all'idea di Dio: essere sommamente perfetto, Dio non solo è causa del mondo e delle cose, ma anche il garante della relazione di corrispondenza tra le idee e il mondo.

Le teorie idealiste – esemplificate, come anticipato, dalla posizione berkeleyana – scelgono di eliminare il mondo esterno, riducendo ciò che esiste al soggetto e alle sue idee che, a loro volta, coincidono con le percezioni. Il ragionamento di Berkeley è semplice: poniamo che esista sia il soggetto, sia un oggetto esterno che chiameremo "x". La percezione consiste nella rappresentazione di x. Dunque, all'atto di conoscere, il soggetto percepisce x e lo rappresenta (chiamiamo la rappresentazione "r"). Conoscere x significa comparare la percezione di x con l'x che si trova nel mondo esterno. Per fare questo il soggetto deve percepire x, il che significa che deve avere una rappresentazione di x che chiamiamo "r' ". Il che significa, ancora, che il soggetto ha sempre a che fare esclusivamente con le proprie rappresentazioni e che, al massimo, ha la possibilità di compararle. Sicché tutto, ma proprio tutto, è ridotto al soggetto.

All'opposto, ma in qualche modo analogamente, il realismo diretto, che Danto definisce "realismo del senso comune", si caratterizzerebbe per l'eliminazione dell'apparenza,

ovverosia dell'oggetto che media tra il soggetto e il mondo. Il soggetto percepisce direttamente il mondo perché è proprio il mondo ad agire causalmente su di lui; la conoscenza del mondo è perciò, proprio per questo, "diretta". Queste teorie, che si distinguono per non avere carattere rappresentazionale, riducono nella sostanza la conoscenza alla comprensione.

Diversamente, Danto sostiene una forma di rappresentazionalismo esternalista, dunque realista. Il mondo è cioè indipendente dal soggetto, dai suoi stati epistemologici e dai suoi schemi concettuali. Gli esseri umani, che del mondo fanno parte, possono provare a conoscerlo proprio perché, oltre ad avere coscienza, dispongono anche di autocoscienza, hanno cioè la capacità di riflettere sui modi della loro conoscenza. In altre parole, non solo possono conoscere, ma anche esaminare ciò che fanno quando conoscono.

La posizione di Danto va sotto l'etichetta del materialismo rappresentazionale: per questa posizione il mondo è com'è a prescindere dalle teorie che elaboriamo per conoscerlo; sicché la falsità o la verità degli enunciati che formuliamo, e che lo riguardano, deve essere verificata "andando", appunto, nel mondo. Questo porta Danto a essere un oggettivista in tema di verità e un sostenitore della verità come conformità. Tuttavia, diversamente da quanto accade nel caso del realismo diretto, Danto considera la rappresentazione come un elemento imprescindibile per spiegare tanto la comprensione, quanto la conoscenza: non conosciamo il mondo in maniera diretta, ma soltanto attraverso le rappresentazioni che ne facciamo. Si tratta, evidentemente, di una teoria triadica, giacché è caratterizzata da tre diverse entità: il soggetto, il mondo e, appunto, le rappresentazioni. Che cos'è, perciò, una rappresentazione? Nell'idea di Danto le rappresentazioni hanno sempre un contenuto semantico, sono sempre

rappresentazioni di qualcosa e l'esistenza di questo qualcosa, che è l'oggetto della rappresentazione, deve essere verificata andando nel mondo.

In buona sostanza, nel suo contro-programma all'epistemologia cartesiana (1973, 1989) Danto sostiene la necessità di andare nel mondo al fine di verificare le nostre rappresentazioni; nel caso in cui si scelga di diffidare del mondo, come nelle *Meditazioni* decide di fare Descartes, allora è più che probabile che quel mondo – in prospettiva teorica – lo perderemo per sempre: «Avendo neutralizzato le sue idee e, allo stesso tempo, fatto di queste idee i soli oggetti di esperienza, [Descartes] scoprì, con costernazione, che il Mondo Esterno era irreparabilmente perduto» (Danto, 1968, p. 173). A meno, certo, di non voler aprire la strada a una ipotesi estremamente onerosa e, dopo Kant, probabilmente irricevibile che consiste nell'ammettere l'esistenza di Dio. Solo nel caso in cui consideri percorribile l'opzione che ammette l'esistenza di Dio come garante ultimo dell'esistenza del mondo esterno Descartes può ritornare al mondo. Come è evidente nella quinta *Meditazione*, Dio dovrebbe essere l'elemento che consente alla epistemologia cartesiana di non implodere e, tuttavia, che Dio esista non può essere provato in alcun modo dal concetto che ne abbiamo, giacché l'esistenza non è una proprietà. Ancora una volta per Danto si tratta di un caso in cui dovremmo andare nel mondo per valutare se esiste un oggetto di cui la nostra rappresentazione di Dio è appunto la rappresentazione. Ma se Dio là fuori non c'è o, meglio, se non abbiamo certezza che esista l'oggetto di quella rappresentazione che chiamiamo Dio allora Descartes si trova ad avere un problema di non poco conto.

È proprio attraverso il confronto con il programma cartesiano che Danto mette a punto, in successive formulazioni (1968, 1973, 1989, 1992, 1999), la sua posizione

epistemologica nota come “materialismo rappresentazionale”. Il perno della tesi dantiana è l’idea di veicolo semantico: definiamo “veicolo semantico” qualsiasi cosa che abbia o possa avere un valore semantico. Il valore semantico, a sua volta, può essere positivo, quando la proposizione è vera, negativo quando è falsa. Vedremo in seguito come Danto scelga, con opportune modifiche, di applicare l’idea di veicolo semantico anche alle opere d’arte oltre che agli enunciati.

In buona sostanza, il valore semantico indica se un certo veicolo trova un corrispondente nella realtà, nel qual caso assume valore positivo, oppure fallisce nella relazione (di denotazione, rappresentazione ecc.), nel qual caso assume valore negativo (Danto, 1968). Esiste poi ancora un terzo caso – quello delle opere d’arte – in cui il problema della corrispondenza non si pone. Le rappresentazioni veicolate dalle opere d’arte prescindono, o possono prescindere, completamente dal mondo.

4. AZIONE

Conoscere equivale dunque ad avere a che fare con il mondo e con le nostre rappresentazioni: nello specifico, il soggetto deve elaborare rappresentazioni che catturino la struttura della realtà esterna. E agire? Nelle azioni gli esseri umani in genere s’impegnano a modificare il mondo in quegli aspetti che considerano rilevanti e che non corrispondono alle nostre rappresentazioni.

Anche per ciò che attiene alle azioni, così come era stato per la conoscenza, l’interesse di Danto è rivolto alla comprensione della loro struttura di base, nella convinzione che la comprensione della struttura della conoscenza debba essere parallela alla

comprensione della struttura delle azioni. E che la comprensione della struttura delle azioni si possa ottenere tramite la scomposizione della struttura delle azioni complesse. Accanto a questa questione c'è poi l'altra, altrettanto importante, che concerne gli stati intenzionali del soggetto e la natura del rapporto mente-corpo. Per illustrare con un esempio quanto questi punti siano ingarbugliati teoreticamente e intrecciati, Danto utilizza il ciclo pittorico della Cappella degli Scrovegni dipinto da Giotto. Notoriamente nella Cappella Giotto racconta a modo suo il periodo missionario della vita di Cristo e lo fa in sei quadri. In ciascun pannello Cristo è raffigurato invariabilmente con il braccio alzato: nonostante Giotto utilizzi la raffigurazione di uno stesso tipo di movimento, il racconto che si dipana è sempre diverso. Questo significa che per comprendere i significati delle azioni compiute da Cristo dobbiamo leggere il movimento del suo braccio inserendolo in un contesto più ampio (Danto, 1973)². Sicché, Cristo caccia i mercanti dal tempio, benedice la folla, moltiplica i pani e i pesci, resuscita Lazzaro dalla morte e così via, e tutto attraverso uno stesso tipo di movimento.

Ora, l'esempio su cui ragiona Danto per introdurci alle problematiche tipiche della filosofia dell'azione è interessante tanto sotto il profilo della ontologia delle azioni quanto sotto il profilo della filosofia dell'arte. Questo perché tanto la prima quanto la seconda possono essere indagate a partire dalla cifra della indiscernibilità: come accade che due azioni fenomenicamente identiche diano corpo a due gesti diversi? E come è possibile che di due cose identiche fenomenicamente – che cioè mostrano proprietà indiscernibili – diciamo dell'una che è una mera cosa mentre dell'altra che si tratta di un'opera d'arte?

² L'esempio è contenuto, significativamente, anche in Danto 1981, tr. it. 7.

Ora, oltre a domandarsi che cosa distingue quell'unica e medesima azione che assume significati tanto diversi a seconda dei contesti in cui si manifesta, Danto si occupa della questione che aveva già interessato Wittgenstein, ovvero pone la domanda sullo statuto logico delle azioni: cosa resta quando si sottrae, dal fatto che uno alzi il braccio, il fatto che il braccio vada verso l'alto? Wittgenstein era dell'idea che non rimane nulla, cioè che tutto ciò che è contenuto nelle nostre azioni è quanto facciamo. Manifestamente per Danto la soluzione wittgensteiniana non è una buona soluzione se è vero che non solo una azione di base (*infra*, p. 11) (alzo il braccio per spezzare il pane) può comportare gesti molto diversi, ma che la stessa azione di base è altra cosa rispetto a un riflesso che pure istanzia le medesime proprietà (alzo il braccio in maniera irriflessa per via di una malattia degenerativa).

Sicché, rispondere alla domanda “che cos'è una azione?” diventa affare urgente non solo sotto il profilo ontologico, ma pure sotto il profilo epistemologico. La strategia teorica di Danto consiste, come abbiamo anticipato, nel tracciare un parallelismo tra conoscenza e azione, e nell'elaborare una analisi standard dell'azione che ricalca la struttura del modello già elaborato per la teoria della conoscenza. Ovviamente la convinzione che vi è sottesa è che tutti gli elementi che possiamo identificare nella teoria della conoscenza sono presenti anche in riferimento alle azioni (1973, 195-196). Ecco i due schemi (1973, 3-16):

CONOSCENZA (K)	AZIONE (A)
K-1: <i>m</i> crede che <i>s</i>	A-1: <i>m</i> vuole che <i>A</i> accada
K-2: <i>s</i> è vero	A-2: <i>a</i> accade
K-3: <i>m</i> sa che <i>e</i>	A-3: <i>m</i> fa <i>b</i>
K-4: <i>e</i> è una evidenza adeguata per <i>s</i>	A-4: <i>b</i> è adeguato per <i>a</i>
K-5: <i>m</i> crede che K-4	A-5: <i>m</i> crede che A-4
K-6: K-1 perché K-3	A-6: A-3 perché A-1

Questo schema, secondo ciò che nota Danto, è appropriato per spiegare sia la conoscenza sia le azioni mediate; in altre parole quel tipo di conoscenza o di azioni nelle quali gli uomini conoscono qualcosa oppure fanno qualcosa attraverso qualcos'altro. Sicché l'analisi dovrà essere ulteriormente affiancata da una ricerca che concerne la conoscenza o le azioni non mediate, ovvero le "azioni di base". Tralasciamo qui di discutere i dettagli (e i problemi) collegati al modello che Danto propone, basti notare come sia incentrato sul concetto di rappresentazione, ovvero sulla possibilità, che distingue gli esseri umani, di riflettere consapevolmente su ciò che conoscono oppure su ciò che fanno. Nell'idea di Danto non esiste conoscenza, ma nemmeno azione complessa, là dove non esiste capacità rappresentativa, mentre le azioni di base sono indipendenti dalla nostra capacità di rappresentare.

Veniamo dunque al concetto di "azione di base".

Come abbiamo anticipato, le azioni di base sono quella tipologia di azioni che compiamo senza la mediazione di altre azioni: abbiamo una azione di base solo se *A* alza il suo braccio senza causarlo ad alzarsi – come quando scacciamo una mosca senza

avvedercene – e una azione non di base solo se *causa il movimento del suo braccio* compiendo una azione di base distinta da questa, per esempio alza un braccio utilizzando l'altro (Danto, 1973). Andranno poi considerate quelle “azioni” – pensiamo per esempio a una rana che cattura una mosca con la sua lingua vischiosa – che non sembrano compiute previa rappresentazione cosciente. (È abbastanza plausibile che la rana non si rappresenti nulla, non sappia cioè che l'uso della sua lingua è una operazione adeguata per la cattura della mosca). Perciò Danto, verosimilmente, le collocherebbe tra le azioni di base.

Ovviamente, proprio come nel caso dei dipinti di Giotto, non è difficile immaginare un evento complesso che contenga le ramificazioni di eventi che Danto ha in mente. Immaginiamo un evento qualsiasi che chiamiamo *a* e che possiamo descrivere in questo modo: “una pietra attraversa una certa regione di spazio e di tempo a un angolo obliquo alla superficie della terra”. Questo evento abbastanza semplice accade perché un individuo, poniamo il signor A, getta intenzionalmente la pietra in questione (cfr. lo schema di p. 11). Se *b* è il movimento del braccio attraverso cui A lancia la pietra, ne avremo che l'evento *a* è causato dall'evento *b* – l'alzata del braccio di A – senza che questo sia a sua volta causato da alcunché. Le azioni di base sono processi fisiologici tali che “l'azione di base che consiste nella alzata del braccio di *m* è identica [...] alla serie fisiologica che termina nella alzata del braccio di *m*” (1973, 72).

Ora il punto che è interessante notare è che, nell'idea di Danto, quando A determina il movimento del braccio non lo fa attraverso una mediazione causale; ovverosia non utilizza qualcosa al di fuori di lui stesso per causare il movimento di una sua parte. Dunque, “*b*” non è determinato causalmente.

Sicché l'azione di base "A alza il braccio" sarebbe determinata dall'evento cerebrale di A, che chiamiamo *n*, per concludere nell'evento *b* la *n*-serie (A alza il braccio). La tesi di Danto è che l'evento complesso – *Afab* – è identico alla "n-serie", cioè a quella serie di eventi che iniziano con un certo evento mentale *n* per terminare in *b* (Danto, 1973). In questo quadro, l'atto di volizione non è altra cosa rispetto al processo fisiologico. Sicché, l'azione di base si configura come un unico e articolato evento che, come tale, si struttura di due momenti: a) del processo fisiologico e b) dell'evento osservabile. Il punto che sta a cuore a Danto, in vista della soluzione della dicotomia mente / corpo, è l'eliminazione di una qualsiasi medietà tra il nostro io e le nostre azioni di base. Noi siamo proprio e solo le nostre azioni di base³.

Dicevamo che le azioni di base sono legate essenzialmente a due ordini di questioni: in primo luogo allo statuto logico delle azioni, in secondo luogo alla complessità di significati che le azioni possono veicolare. Per quanto due azioni possano essere fenomenicamente indistinguibili può ben essere che i significati che a queste sono legati siano diversissimi. Quali sono le proprietà che fanno sì che due azioni di base identiche determinino due gesti distinti?

5. FILOSOFIA DELL'ARTE

È questa la domanda che pone Danto sulla buona strada per affrontare le questioni che andavano emergendo nell'ambito della filosofia dell'arte e che lui stesso aveva contribuito a individuare e a porre nella giusta forma a partire dal primo dei suoi articoli fondamentali su questo argomento, "*The Artworld*" (1965). In quella sede Danto

³ Per un approfondimento rimandiamo a D. Herwitz, M. Kelly 2007.

sviluppava una intuizione che prendeva spunto dalle pratiche artistiche di quegli anni: le esperienze delle avanguardie del Novecento ponevano una questione filosofica per quanto affrontata attraverso gli strumenti delle arti piuttosto che della filosofia. Il fatto che gli artisti creassero opere che eliminavano qualsiasi elemento che marcasse una differenza ontologica rispetto agli oggetti ordinari non poteva non condurre la filosofia ad affrontare nuovamente la questione della definizione.

Torna dunque a farsi urgente la risposta a una delle più antiche domande filosofiche – “che cos’è un’opera d’arte?” – se è vero, come è vero, che gli artisti a partire dal Modernismo⁴ anziché ingegnarsi a rappresentare in nuovi modi la realtà, sono soliti utilizzare parti della realtà per trasformarle, spesso senza alterare in alcun modo le proprietà fisiche dell’oggetto, in opere d’arte. La questione investe in primo luogo l’ontologia visto che l’operazione pare confliggere con una intuizione fondamentale che risale almeno a Leibniz e alla formulazione del principio di identità degli indiscernibili: se ogni proprietà di *x* è anche una proprietà di *y* allora vi è identità. Che vorrebbe dire, per continuare a servirci del fortunato esempio platonico, che dopo aver visto l’opera dell’artista inglese Tracey Emin la quale prende il letto di casa propria e lo espone, magari anche sfatto e mal messo, nel 1999 alla Tate Gallery, verrà da chiedersi se quell’ ‘opera’ non rimanga a tutti gli effetti un letto e se la Emin non ci stia semplicemente turlupinando.

Dicevamo che si tratta di una questione che investe l’ontologia, dunque la filosofia dell’arte, mentre non pertiene all’estetica. Su questo punto la riflessione dantiana rimane

⁴ Danto fornisce indicazioni diverse sulla data che considera decisiva per l’avvento dell’epoca modernista. Il 1917 (data dell’esposizione di *Fountain* di Marcel Duchamp) è l’evento decisivo in prospettiva filosofica, mentre se vogliamo indicare l’effettiva e sostanziale deviazione dal canone vasariano bisogna considerare le opere di Van Gogh o Gauguin, siamo dunque alla fine degli anni ottanta del XIX secolo. La datazione del Modernismo che Danto adotta e propone va dunque dal 1880 al 1965.

costante negli anni e segna in maniera profonda le ricerche di scuola analitica. Se l'estetica è – come Danto ritiene che sia – quella disciplina che, nata con il filosofo tedesco Gottlieb Baumgarten⁵, si occupa di ciò che conosciamo attraverso i sensi o, per dirla diversamente, dei modi della conoscenza sensibile, allora egli ritiene che una tale disciplina abbia poco da dire in merito alla questione ontologica. Non è la sensibilità a poterci spiegare le ragioni per cui un oggetto ordinario può diventare, in talune condizioni, un'opera d'arte. Per comprendere come questo passaggio possa avvenire Danto ci invita a considerare le proprietà relazionali che hanno carattere semantico, piuttosto che le proprietà estetiche.



Fig.1. Tracey Emin, *My Bed*

⁵ Baumgarten 1750-1758.



Fig. 2. Claes Oldenburg, *Bedroom Ensemble*

Torniamo al letto di Tracy Emin. Il punto, fa osservare Danto (1981), è che il mondo dell'arte, a incominciare dalla seconda metà del Novecento, produce una quantità enorme di 'opere' di questo tipo. Sicché abbiamo due opzioni: possiamo (si tratta della prima) decidere che moltissima di quella che le avanguardie hanno chiamato arte, arte non è; oppure (seconda opzione) possiamo cercare di comprendere le ragioni per cui un oggetto ordinario può diventare un'opera d'arte senza che vengano alterate proprietà fisiche dell'oggetto. Se optiamo per la prima opzione dovremo anche disporre di una teoria normativa che consenta di motivare le esclusioni, se – viceversa – optiamo per la seconda, quella sostenuta da Danto, ci impegneremo in una metafisica descrittiva che, auspicabilmente, dovrebbe essere in grado di dare conto di uno stato di cose. Il fatto che Danto s'impegni nella opzione descrittivista dipende dalla sua idea generale di filosofia: essa deve dar conto delle strutture del reale, ovvero, nel caso dell'arte, spiegare *perché* gli oggetti ordinari possono diventare, in talune condizioni, opere d'arte.

In prospettiva filosofica, è dunque importante considerare se gli artisti non abbiano qualcosa da dirci e se, in taluni casi, questo ‘qualcosa’ non abbia addirittura una portata teorica (Danto, 1999a); il che non esclude che sarà poi necessario esprimere anche un giudizio sulla qualità dell’arte prodotta dalle avanguardie, ma si tratta di un giudizio la cui pertinenza dovrà essere in carico alla critica d’arte e, più in generale, al mondo dell’arte piuttosto che alla filosofia.⁶ Al filosofo spetta piuttosto, tra le altre cose, il compito di occuparsi di metafisica e, nello specifico, per Danto di metafisica descrittiva, e dunque di spiegare per quali ragioni cose che paiono identiche sotto il profilo fenomenico in realtà sono diverse sotto il profilo ontologico.

La premessa dell’argomento dantiano è che il letto di casa nostra non sia lo stesso tipo di cosa che Tracy Emin e Claes Oldenburg hanno esposto rispettivamente alla Tate e al Whitney Museum di New York. Data la premessa si tratterà di venire a capo del bandolo della matassa metafisico-ontologica. Da dove partire? Intanto dall’esame delle soluzioni suggerite dagli autorevoli filosofi che hanno avuto modo di considerare la questione della definizione.⁷ Platone⁸ è tra i primi a considerare il punto teorico sotto il profilo della ontologia e, conseguentemente, ad avanzare una definizione che, pure con correzioni, qualche emendamento e illustri integrazioni, costituirà il riferimento teorico nei secoli: tre sono i tipi di cose che esistono. Le idee, eterne e inalterabili, universali di cui tutto quanto esiste partecipa; le cose materiali, che sono le istanziazioni di quelle stesse idee, per natura meno perfette delle prime. Infine, esistono cose che hanno la curiosa caratteristica di imitare le cose materiali. Ovviamente essendo queste copie

⁶ Per una discussione più approfondita delle problematicità del concetto di mondo dell’arte cfr. Wieand 1981 e Andina 2012.

⁷ Per una trattazione generale delle questioni attinenti alle definizioni dei concetti di arte e di opere cfr. Andina 2012.

⁸ Cfr. soprattutto il libro x della *Repubblica*.

imperfette delle idee, le ‘copie delle copie’ finiranno per riprodurre anche le imperfezioni aggiungendoci del proprio. Le copie delle copie sono le opere d’arte, oggetti che – nella ontologia platonica – rivestono, per le ragioni che abbiamo detto, uno scarsissimo pregio, e sono utili solo a riprodurre quanto già c’è.

È questa teoria – estremamente potente – a offrire una spiegazione in termini essenzialisti dell’identità delle opere d’arte (Danto, 1981). Tuttavia l’avvento del Modernismo rende di colpo la teoria inutile allo scopo: la pratica artistica rivela come non vi sia distinzione tra gli artefatti quotidiani e le opere d’arte, nel senso che se un qualunque letto a due piazze può diventare un’opera d’arte senza essere l’imitazione d’alcunché, allora vorrà dire che la Teoria Imitativa, da quel preciso momento, mancherà di raggiungere il suo scopo. Sicché converrà ripartire daccapo per domandarsi quali siano (sempre ovviamente che esistano) quelle proprietà che sono condivise dagli oggetti che rubrichiamo, più o meno spontaneamente, sotto l’etichetta ‘opere d’arte’. Intanto, specifica Danto, non è questione di imitazione – come aveva già bene inteso Goodman è del tutto sufficiente la realtà che c’è, non si capisce bene per quale ragione dovremmo crearne intenzionalmente dei duplicati – casomai di ‘rappresentazione’ nell’accezione più sofisticata del termine. L’arte condivide lo stesso spazio ontologico del linguaggio ed esattamente come accade per il linguaggio, nell’arte ne va delle rappresentazioni. Le opere sono per Danto oggetti che veicolano rappresentazioni – per utilizzare la sua formula più nota, sono *embodied meanings*, significati incorporati. Vediamo con ordine.

Tra i primi ad avere intuito il carattere rappresentativo dell’arte è stato Friedrich Nietzsche che nella *Nascita della Tragedia* (1872) rileva come a fondamento della

forma d'arte che è forse all'origine della civiltà Occidentale, la tragedia classica, ci sia una primitiva forma di rappresentazione: la *ri-presentazione*. La tragedia nasce notoriamente dalla necessità di creare uno spazio affinché il dio, ove evocato, abbia modo di manifestarsi tra i mortali, prendendo fisicamente corpo nel coro. Nel coro il dio si ripresenta fisicamente nel mondo. Poi si sa com'è andata a finire; o meglio, Nietzsche ci spiega che la tragedia si è estinta per mano di Euripide, meglio sarebbe dire perché una robusta dose di razionalità ha preso il sopravvento, relegando la funzione del coro a inutile orpello fuori moda. Con l'affinarsi delle capacità razionali, i Greci non hanno più avuto la necessità di credere che nel coro davvero si palesasse dio, era sufficiente ritenere che quella ne fosse la rappresentazione, ovvero il richiamo simbolico, un segno che stava per qualcosa d'altro, il dio appunto, che in quel modo veniva comunque evocato. Stando a questa seconda e più sofisticata accezione, la rappresentazione sta al posto della cosa rappresentata: il coro al posto del dio, i parlamentari al posto dei cittadini in Parlamento. È esattamente utilizzando questa accezione di rappresentazione come *ri-presentazione* che Amleto chiede ai suoi attori di mettere in scena l'omicidio del padre, rappresentandolo con le stesse modalità dell'omicidio reale. Mentre Shakespeare che scrive l'*Amleto*, fa uso della più classica delle rappresentazioni, la rappresentazione intensionale, quella che prescinde dalla corrispondenza tra la cosa rappresentata e il contenuto della rappresentazione, che è tipica dell'arte in genere. Una delle più alte forme d'arte che forse l'Occidente abbia mai conosciuto era dunque nata per adempiere a finalità rappresentative piuttosto che imitative.

Ciò detto è necessario cercare di comprendere quale tipo di interpretazione venga utilizzata per le opere d'arte. Si tratta della stessa che utilizziamo nell'ambito della

nostra esperienza quotidiana? Danto è convinto di no, in ragione del fatto che l'arte appartiene al dominio della finzione, la cui comprensione è possibile soltanto marcando le differenze rispetto alla realtà: gli spazi finzionali sono ovviamente parte della realtà, ma in essi vigono logiche proprie. Poniamo di trovarci a una rappresentazione dell'*Antigone*. È indispensabile – per cogliere a pieno la portata morale ed etica della tragedia – *sapere* che quella che stiamo osservando è una rappresentazione teatrale. Se non sapessimo che si tratta di una attrice che rappresenta il personaggio di Antigone avremmo il dovere morale di tentare di tagliare la corda del cappio a cui la sciagurata s'appende. E, invece, proprio perché sappiamo che nessuno morirà per davvero rimaniamo lì, sulla sedia, a guardare e possiamo commuoverci della sensibilità di Antigone, irritarci per l'ottusità di Creonte, interrogarci su quali siano le leggi che dobbiamo rispettare, quelle degli uomini oppure quelle che ci sono impartite dagli dei. Insomma possiamo fare una quantità di cose che invece non ci potremmo permettere – almeno non in prima battuta – qualora ci capitasse per davvero d'incontrare una giovane donna segregata in una grotta che sta pensando al suicidio. Questo dunque un primo punto. L'arte implica sempre che il fruitore vi si rapporti in modo consapevole, sapendo che ciò che ha di fronte è un oggetto di finzione, un'opera d'arte.

Veniamo ora alla questione della rappresentazione. Abbiamo visto, trattando dell'epistemologia, come per Danto la conoscenza abbia in tutti i casi carattere rappresentativo. Questo significa che per quanto la sua posizione si contraddistingua per essere 'realista', cioè per considerare il mondo esterno come qualcosa che esiste a prescindere dagli schemi concettuali con cui lo conosciamo, ritiene anche che tra noi e il mondo ci siano sempre le rappresentazioni, ovverosia che la conoscenza sia

intrinsecamente rappresentativa. In altre parole conosco la mela – che rimane lì fuori nel mondo esterno così com'è a prescindere dai modi della mia conoscenza – attraverso le rappresentazioni che ne faccio e che ho la possibilità di manipolare sotto il profilo concettuale. Sicché i miei giudizi e le mie credenze a proposito della mela avranno tutti a che fare con la mia rappresentazione della mela che sarà più o meno adeguata all'oggetto che si trova nel mondo esterno. Ovviamente questo genere di rappresentazioni avranno valore positivo oppure negativo, saranno cioè vere oppure false, a seconda che siano o meno adeguate alla realtà che intendono rappresentare.

Diversamente accade per le rappresentazioni che vengono 'incorporate' o, se preferiamo, veicolate dalle opere d'arte. Si tratta, precisa Danto (1981), di rappresentazioni che non devono essere vere, non devono cioè conformarsi al mondo esterno, sicché hanno carattere intensionale. Anche per i casi di maggiore aderenza alla realtà, come accade per i romanzi storici, l'autore non è tenuto a rispettare una completa corrispondenza tra, poniamo, i fatti che sono oggetto della narrazione e la ridescrizione narrativa propria dell'opera. Le opere d'arte risultano così estranee alle questioni di vero e falso, e sono invece sensibili a quello che Aristotele definirebbe il 'verosimile'. Non ha alcuna importanza che il principe Amleto, proprio lui in carne e ossa, sia esistito da qualche parte nel mondo perché Shakespeare ne possa narrare la vicenda; anzi, prendendo per buona l'ipotesi della sua esistenza, la caratura tragica del personaggio sarà tanto meglio riuscita quanto più l'Amleto shakespeariano si distingue dalla sua controparte vivente o ex-vivente per assommare in sé quei tratti ideali che evidenziano le peculiarità dell'eroe tragico.

Ciò detto, l'opera non è solo significato, ma è anche il corpo in cui quel significato è incorporato. Se volessimo individuare l'elemento a cui la teoria dantiana concede meno spazio e minore soddisfazione, possiamo facilmente indicarlo nel corpo materiale dell'opera, da cui emergono le proprietà estetiche. Esempiarmente, il capitolo settimo della *Trasfigurazione del banale* si fa carico di discutere la struttura e il significato della metafora, la figura retorica che Danto considera centrale per qualsiasi tipologia di opera ma, per esempio, il libro dedica relativamente poca attenzione alla discussione delle proprietà estetiche, il che considerando che abbiamo a che fare con opere d'arte piuttosto che – poniamo – con la serie dei numeri primi, non può non stupire. Questa scelta ha almeno due ragioni, la prima delle quali è certamente d'ordine teorico. Nell'idea di Danto (2003) la questione della definizione ha solo marginalmente a che vedere con la configurazione estetico-stilistica di un'opera: che un'opera sia bella o brutta, comunichi emozioni oppure no è in fondo materia poco rilevante se quello in cui ci stiamo impegnando è l'individuazione di una dimora ontologica per le opere d'arte. In altre parole, in prospettiva filosofica ha senso impegnarci a rispondere a domande del tipo “esistono le proprietà estetiche?” oppure “che tipo di cose sono le proprietà estetiche?”, “si tratta forse di oggetti mente-dipendenti?” e così via, mentre non ha molto senso domandarci in quale misura le opere d'arte hanno a che fare con la nostra percezione, visto che non è la percezione ciò che ci consente di distinguere le opere dagli oggetti ordinari. In un senso, che sia così è banalmente vero – i modi della nostra percezione sono per esempio determinanti nel permetterci di identificare come ‘belle’ talune configurazioni gestaltiche – e tuttavia per comprendere per davvero che cos'è un'opera d'arte bisogna compiere un movimento teorico che va al di là dell'esame dei

modi di funzionamento della percezione sensibile o del cervello. In sede filosofica, quando ci occupiamo delle opere, i ‘meanings’ sono incomparabilmente più interessanti dei corpi in cui sono ospitati.

È appena il caso di notare come l’impostazione di Danto debba essere approfondita e corretta nel senso di una maggiore attenzione al versante materiale dell’opera; e probabilmente sarà proprio questo uno dei compiti che si assumerà la filosofia dell’arte post-dantiana: se gli scartafacci dei verbali dei processi da cui è nata *Gomorra* di Roberto Saviano non sono opere d’arte questo lo si deve non soltanto ai significati che quei verbali incorporano ed esprimono, che per altro non sono poi molti diversi da quelli dell’opera, ma – tra le altre cose – al fatto che quei significati sono espressi attraverso una scrittura che ha precise caratteristiche retoriche e stilistiche. Provate a riassumere l’opera di Saviano a un vostro amico, e noterete che non sarà la stessa cosa che questi legga l’opera direttamente.

Diversamente vanno le cose per il Danto critico d’arte (1994, 2007) che invece s’interessa tantissimo della struttura formale, materiale e gestaltica del corpo delle opere oltre che dei significati che quei corpi veicolano. Banalmente nella prospettiva di Danto si tratta di indicare una separazione di compiti tra la filosofia dell’arte e la critica: alla prima spetta il compito di chiarificare sotto il profilo concettuale una questione specifica, mentre alla seconda spetta il compito di elaborare dei giudizi di gusto e qualità. Che un’opera sia bella o brutta, che comunichi o meno emozioni in modo efficace, che ci dica qualcosa a proposito del suo autore oppure del pubblico per cui è stata pensata sono tutte questioni che per lo più attengono alle ricerche di critica d’arte.

Tali considerazioni valgono sotto il profilo teorico. Accanto a queste c'erano poi ragioni per così dire fattuali: occuparsi di questi problemi in un'epoca in cui programmaticamente gli artisti aggiravano le questioni stilistiche e formali, significava anche prendere posizione nei confronti di quelle tradizioni che erano state di segno opposto perché, per esempio, avevano cercato di rispondere alla domanda ontologica rifacendosi, per lo più, alle proprietà estetiche o espressive delle opere. Proprietà di questo tipo poco ci dicono in merito alle proprietà 'storico-culturali', le proprietà relazionali che, pure, appartengono necessariamente a tutte le opere d'arte – difficilmente possediamo una comprensione adeguata di un'opera d'arte se non siamo in grado di inserirla in quella narrazione storico-culturale che l'ha prodotta e se non teniamo in conto della sua parziale dipendenza dal soggetto, per esempio nell'ambito di materie quali l'interpretazione. Si tratta di proprietà che l'occhio non può cogliere (Danto, 1964), o può cogliere solo in parte, ma che appartengono costitutivamente alle opere. Questa volta appoggiandosi alla filosofia della storia di Hegel e alle argomentazioni di autori come Maurice Mandelbaum (1965) che efficacemente avevano ridimensionato le tesi elaborate delle teorie neowittgensteiniane⁹, Danto suggerisce anche in questo caso di guardare al di là della struttura fisica dell'oggetto: se si prescinde dalla considerazione di quel ricco tessuto di rimandi culturali e storici di cui le opere d'arte sono intessute nessuna comprensione, e dunque l'elaborazione di nessuna definizione, sarà mai davvero possibile. Per argomentare questo versante della teoria Danto si appoggia alla sua filosofia della storia (1965), per altro riconsiderandone

⁹ Per un approfondimento delle teorie neowittgensteiniane cfr. Andina 2012, 127 e ss.

parzialmente l'impianto proprio alla luce della maggiore apertura nei confronti degli autori continentali in generale e delle tesi hegeliane in particolare.

Ricordiamoci il punto che Danto sottolinea con maggiore insistenza: nel corpo materiale di ogni opera d'arte è incorporato un pensiero. Se questo è vero per qualsiasi opera, lo è al massimo grado per la produzione dalle avanguardie le quali, programmaticamente, si fanno carico di lavorare alla concettualità legata alle opere. Le avanguardie artistiche sembrerebbero dunque aver inverato sul piano storico l'intuizione hegeliana, là dove questi sosteneva come l'arte richiedesse il pensiero, dunque la filosofia, per giungere alla piena e completa espressione di sé. Hegel dunque, almeno su questo punto, aveva ragione nella misura in cui aveva sostenuto come il destino di quella narrazione particolare che identifichiamo con la storia dell'arte occidentale sia quello di arrivare a una fine, in ragione del fatto che il suo sviluppo è destinato a esaurirsi.

Ovviamente, ed è appena il caso di sottolinearlo, a essere in questione non è la fine dell'arte intesa come prassi che, infatti, lungi dall'esaurirsi nel corso del Ventesimo secolo si è moltiplicata e diffusa capillarmente, ma la fine di una narrazione storica che ha per oggetto il mondo dell'arte e delle opere (Danto, 1986, 1997) e che nasce pressappoco con Vasari. A seguito dei lavori delle avanguardie, che nell'idea di Danto (2009) hanno avuto il loro momento culminante con l'opera di Andy Warhol, l'arte è entrata in una dimensione post-storica in cui nulla sarà più come prima e tutto, almeno sotto il profilo artistico, diventerà davvero possibile, fatto salvo ovviamente che le opere sono e rimarranno sempre lo stesso tipo di cosa. Proprio perché le opere d'arte, nell'idea di Danto, sono lo stesso tipo di cosa che si dà attraverso la molteplicità, contingente, delle trasformazioni stilistiche, la filosofia dell'arte si può incaricare di elaborare una

spiegazione in termini essenzialistici. In altre parole può tentare di spiegarci quale sia l'essenza di quelle cose che vanno sotto l'etichetta di opere d'arte. Ciò che gli interessa maggiormente è trovare i modi per cogliere ed esprimere quell'essenza, mentre è decisamente meno sicuro di poterlo fare elaborando una definizione che catturi condizioni necessarie e sufficienti. In linea di massima Danto evita di fornire condizioni necessarie e sufficienti. Si tratta di una scelta consapevole che deriva dalla critica della impostazione metodologica adottata dall'estetica analitica e che Danto discute a più riprese (cfr. Andina 2010). Tuttavia il luogo in cui va più vicino alla formulazione di una definizione in senso classico è *Dopo la fine dell'arte* (1997). Noël Carroll (1997), forse uno dei più attenti conoscitori della filosofia dantiana, nota a giusto titolo come dalla definizione che Danto propone in questa sede sia assente una parte rilevante della sua filosofia dell'arte, quella che concerne il carattere storico di alcune proprietà relazionali. Carroll ha certamente ragione e non credo sia difficile individuare le motivazioni della scelta dantiana – a mio modo di vedere legate alla esigenza di marcare una distinzione rispetto alle teorie istituzionali che consideravano le opere d'arte come il risultato di un mero atto di stipulazione. Proprio per questo, per evitare che Danto dica meno di quello che ci ha insegnato, suggerisco di leggerlo e di interpretarlo inquadrandolo nella narrazione storica che ha aperto e, soprattutto, di leggerlo tutto insieme, senza trascurare il fatto che la sua filosofia dell'arte ha radici che affondano nell'epistemologia e che il suo obiettivo è quello di tracciare una sistema generale, una visione del mondo capace di dare conto di ciò che siamo, dei modi della nostra conoscenza e delle nostre azioni. Il lavoro sulle opere d'arte è solo un tassello, affascinante e condotto con bravura magistrale, di tutto questo.

6. BIBLIOGRAFIA

6.1. Opere principali di Arthur Danto

Danto A. (1964), *The Artworld*, in “The Journal of Philosophy”, vol. 61, n. 19, pp. 571-584 (trad. it. *Mondo dell’arte*, in “Studi di estetica” 27, 1, 2003)

— (1965), *Analytical Philosophy of History*, Cambridge University Press, Cambridge (trad. it. *Filosofia analitica della storia*, Il Mulino, Bologna, 1971)

— (1965a), *Nietzsche as Philosopher*, Macmillan Company, New York (nuova edizione, Columbia University Press, New York, 2005); (trad. it. *Nietzsche filosofo*, Mimesis, Milano, 2012)

— (1968), *Analytical Philosophy of Knowledge*, Cambridge University Press, Cambridge

— (1973), *Analytical Philosophy of Action*, Cambridge University Press, Cambridge

— (1975), *Jean-Paul Sartre*, The Viking Press, New York

— (1981), *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London (trad. it. *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell’arte*, Laterza, Roma-Bari, 2008)

— (1985), *Narration And Knowledge*, Columbia University Press, New York

— (1986), *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia, University Press, New York (trad. it. *La destituzione filosofica dell’arte*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2008)

— (1989), *Connections to the World. The Basic Concepts of Philosophy*, Harper & Row, New York

- (1992), *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Straus & Giroux, New York
- (1994), *Embodied Meanings: Critical Essays & Aesthetic Meditations*, Straus & Giroux, New York
- (1997), *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton (trad. it. *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Mondadori, Milano, 2008)
- (1999), *The Body/Body Problem*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London
- (1999a), *Philosophizing Art*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles
- (2003), *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, Open Court, Chicago – La Salle (Ill.); (trad. it. *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, Postmedia, Milano, 2008)
- (2009), *Andy Warhol*, Yale University Press, New Haven – London (trad. it. *Andy Warhol*, Einaudi, Torino 2010)

6.2. Altre opere di Arthur Danto citate

- Danto A. (1963), *What We can Do*, in “Journal of Philosophy”, vol. 60, n. 15, pp. 435-445
- (1968a), *What Philosophy Is*, Harper & Row Publishers, New York
 - (1972), *Mysticism and Morality*, Basic Books, New York

- (1979), *Basic Action and Basic Concept*, in “Review of Metaphysics”, vol. 32, n. 3: 471-485 (ristampato in Danto 1999, pp. 45-62)
- (1987), *The State of Art*, Prentice Hall Press, New York
- (1990), *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*, Straus & Giroux, New York
- (2000), *Art and Meaning*, in *Modern Theory of Art*, N. Carroll (ed.), The University of Wisconsin Press, Madison (Wisconsin), pp. 130-140
- (2000a), *The Madonna of the Future*, Straus and Giroux, New York
- (2005), *On Writing Nietzsche as Philosopher*, in T. Andina (a cura di), *Nietzsche dopo il postmoderno*, in “Rivista di estetica”, 28 (1/2005), pp. 17-23
- (2005a), *Unnatural Wonders: Essays from the Gap between Art and Life*, Straus and Giroux, New York
- (2008), *Lectio Magistralis*, in T. Andina, P. Kobau (a cura di), *Il Futuro dell'estetica*, in “Rivista di Estetica”, 38 (2/2008), pp. 11-19

6.3. Opere su Arthur Danto

Andina T., (2010), *Arthur Danto: un filosofo pop*, Carocci, Roma

Andina T., Lancieri A. (2007) (a cura di), *Artworld & Artwork. Arthur C. Danto e l'ontologia dell'arte*, “Rivista di Estetica” n. 35 (2/2007)

Auxier R. E., Lewis E. H. (eds.) (2012), *The Philosophy of Arthur Danto. Library of Living Philosophers*, vol. 33, Open Court, Chicago (in corso di stampa)

Haapala A., Levinson J., Rantala V. (1999) (eds.), *The End of Art and Beyond: Essays After Danto*, Amherst, New York

Herwitz D., Kelly M. (2007) (eds.), *Action, Art, History. Engagements with Arthur C. Danto*, Columbia University Press, New York

Marchetti L. (2009), *Oggetti semi-opachi. Sulla filosofia dell'arte di Arthur C. Danto*, AlboVersorio, Milano

Rollins M. (ed.) (1993), *Danto and His Critics*, Blackwell, Oxford

6.4. Altre opere citate

Andina T. (1999), *Il volto americano di Nietzsche*, La città del Sole, Napoli

— (2012), *Filosofie dell'arte. Da Hegel a Danto*, Carocci, Roma

Baumgarten G. (1750-58), *Aesthetica*, Kleyb, Frankfurt am Oder (trad. it. *L'estetica*, Aesthetica, Palermo 2000).

Carroll N. (1997), *Danto's New Definition of Art and The Problem of Art Theories*, in "British Journal of Aesthetics", 37, 4, pp. 386-392.

Descartes R. (1641), *Meditationes de prima philosophia*, in Ch. Adam, P. Tannery (eds.), *Oeuvres de Descartes*, vol. VII, Vrin, Paris 1983; (tr. it. *Meditazioni metafisiche. Obbiezioni e risposte*, in *Opere filosofiche*, a cura di E. Garin, vol. II, Laterza, Roma-Bari 1992).

Kant I. (1911), *Kritik der Urteilskraft* (1790), in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, vol. VIII, G. Reimer, Berlin-Leipzig (trad. it. *Critica del giudizio*, Laterza, Roma-Bari 1989⁴).

Mandelbaum M (1965), *Family Resemblances and Generalizations Concerning the Arts*, in "The American Philosophical Quarterly", vol. 2, n. 3, July, pp. 219-228.

Nietzsche F. (1872), *Die Geburt der Tragodie*, Leipzig, Naumann 1905 (trad. it. *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi 1977).

Tatarkiewicz W. (1975), *Dzieje szczęściu pojęć*, Warszawa, PWN, 1975 (tr. it., *Storia di sei idee*, Aesthetica Edizioni, Palermo 1997²).

Wieand J. (1981), *Duchamp and the Artworld*, in "Critical Inquiry", 8, 1, pp. 151-157.

Aphex.it è un periodico elettronico, registrazione n° ISSN 1827-5834. Il copyright degli articoli è libero. Chiunque può riprodurli. Unica condizione: mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.aphex.it

Condizioni per riprodurre i materiali --> Tutti i materiali, i dati e le informazioni pubblicati all'interno di questo sito web sono "no copyright", nel senso che possono essere riprodotti, modificati, distribuiti, trasmessi, ripubblicati o in altro modo utilizzati, in tutto o in parte, senza il preventivo consenso di Aphex.it, a condizione che tali utilizzazioni avvengano per finalità di uso personale, studio, ricerca o comunque non commerciali e che sia citata la fonte attraverso la seguente dicitura, impressa in caratteri ben visibili: "www.aphex.it". Ove i materiali, dati o informazioni siano utilizzati in forma digitale, la citazione della fonte dovrà essere effettuata in modo da consentire un collegamento ipertestuale (link) alla home page www.aphex.it o alla pagina dalla quale i materiali, dati o informazioni sono tratti. In ogni caso, dell'avvenuta riproduzione, in forma analogica o digitale, dei materiali tratti da www.aphex.it dovrà essere data tempestiva comunicazione al seguente indirizzo (redazione@aphex.it), allegando, laddove possibile, copia elettronica dell'articolo in cui i materiali sono stati riprodotti.

In caso di citazione su materiale cartaceo è possibile citare il materiale pubblicato su Aphex.it come una rivista cartacea, indicando il numero in cui è stato pubblicato l'articolo e l'anno di pubblicazione riportato anche nell'intestazione del pdf.
Esempio: Autore, *Titolo*, <<www.aphex.it>>, 1 (2010).
